



Apetites e excreções em *Blurt, Major Constable, or The Spaniard's Night Walk* de Thomas Dekker

Ana Cristina Mendes

Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, Alameda da Universidade, 1600-214, Lisboa, Portugal. E-mail: anafmendes@campus.ul.pt

RESUMO. O presente ensaio oferece uma análise de *Blurt, Major Constable, or The Spaniard's Night Walk* (1601–1602) de Thomas Dekker, com enfoque na construção do nexos comida-bebida-sexo-excrementos no texto. Na esteira dos Estudos Culturais e refletindo os procedimentos científicos aplicados aos atuais estudos de Cultura Inglesa, a metodologia adotada neste ensaio resultou de um cruzamento de abordagens teóricas que caracteriza os Estudos de Género, férteis na revisão das posições críticas e no desenvolvimento de leituras radicalmente desestabilizadoras de saberes adquiridos. Enquanto objeto cultural, *Blurt* encena preocupações coevas ao espelhar contradições inerentes ao sistema patriarcal, entendido não como uma estrutura coesa, mas ele próprio baseado em contradições ideológicas e em impulsos discrepantes. Tais contradições e impulsos são representativos das mudanças culturais e das transformações históricas que identificamos com a evolução da sociedade europeia do princípio da era moderna. Assim, um dos principais propósitos deste ensaio é observar como é dramatizada a relação entre os sexos que, apesar de conflituosa, não deixa de ter um final ordeiro de modo a disciplinar o corpo rebelde das personagens. Conclui-se que, apesar das aparências, a autoridade patriarcal nunca esteve verdadeiramente em questão, participando a peça ativamente num processo de reinscrição de normas culturais.

Palavras-chave: renascimento inglês; texto dramático; Thomas Dekker; sexualidade; corporeidade; estudos culturais; estudos de género.

Appetites and excretions in *Blurt, Major Constable, or The Spaniard's Night Walk* by Thomas Dekker

ABSTRACT. The present essay offers an analysis of *Blurt, Major Constable, or The Spaniard's Night Walk* (1601–1602) by Thomas Dekker, focusing on the construction of the food-drink-sex-excrement nexus in the text. In the wake of Cultural Studies and reflecting the scientific procedures applied to the current studies of English Culture, the methodology adopted in this essay resulted from a cross-fertilization of theoretical approaches which characterizes Gender Studies, fertile in the revision of critical positions and in the development of radically destabilizing readings of acquired knowledges. As a cultural object, *Blurt* enacts coeval concerns by mirroring contradictions inherent in the patriarchal system, understood not as a cohesive structure, but itself based on ideological contradictions and divergent impulses. Such contradictions and impulses are representative of cultural changes and historical transformations that we associate with the evolution of society of the modern era. Thus, one of the main purposes of this essay is to observe how the relationship between the sexes is dramatized, which, although the source of conflict, ends in an orderly fashion in order to discipline the characters' rebellious body. This essay concludes that, despite appearances, in Dekker's *Blurt* the patriarchal authority was never actually questioned, as the text actively participates in a process of reinscription of cultural norms.

Keywords: english renaissance; drama; Thomas Dekker; sexuality; corporeality; cultural studies; gender studies.

Introdução

Num primeiro contacto com a comédia isabelina tardia *Blurt, Major Constable, or The Spaniard's Night Walk* (1601–1602) de Thomas Dekker¹, claramente

inspirada nos enredos shakespearianos de *Romeo and Juliet* (Shakespeare, 1992) e *Much ado about nothing* (Shakespeare, 2003), vem-nos à ideia a personagem Ursula de *Bartholomew fair* (1614) de Ben Jonson

¹ Mantêm-se as dúvidas em torno da autoria desta obra, havendo autores, como David M. Holmes (1969) que a atribuem a Thomas Middleton. Embora não consensual, assume-se que a peça foi escrita por Thomas Dekker, tal como proposto por Mary Beth Rose (1988). Porque se seguiu um enfoque específico de leitura, optou-se por não incluir um resumo alargado do enredo da peça de Dekker, nem caracterizar pormenorizadamente as personagens principais citadas

ao longo do artigo. O enredo de Dekker começa por apresentar os jovens nobres venezianos, Camillo e Hippolito, recém-chegados de uma batalha. Camillo havia capturado o cavaleiro francês Fontinelle que é confiado à guarda da irmã de Hippolito, Violetta. Frustrando o projeto romântico de Camillo, apaixonado por Violetta, Fontinelle e Violetta casam-se secretamente. Numa tentativa de reverter este enamoramento indesejado, Camillo e Hippolito enviam o retrato do francês à corteza Imperia.

(Jonson & Hibbard, 2007), que proporciona aos visitantes de uma feira um local de satisfação de múltiplas urgências fisiológicas². Neste ensaio, olha-se para a circulação de imagens de comida e excrementos em *Blurt, Major Constable* (Dekker, 1601-1602), texto menos trilhado na crítica atual do que *Bartholomew fair* de Jonson (Jonson & Hibbard, 2007), imagens especificamente relacionadas com o corpo e que rodeiam constantemente as personagens, para examinar a construção do nexos comida-bebida-sexo-excrementos no texto de Dekker (1601-1602). Na esteira dos Estudos Culturais e refletindo os procedimentos científicos aplicados aos atuais estudos de Cultura Inglesa, a metodologia aqui adotada resultou de um cruzamento de abordagens teóricas que caracteriza os Estudos de Gênero, férteis na revisão das posições críticas e no desenvolvimento de leituras radicalmente desestabilizadoras de saberes adquiridos.³ Textos como *Blurt, Major Constable* (Dekker, 1601-1602) têm o estatuto de objeto cultural que, de forma dinâmica, encena preocupações coevas. Em particular, a comédia de Dekker (1601-1602) espelha contradições inerentes ao sistema patriarcal, entendido não como uma estrutura coesa, mas ele próprio baseado em contradições ideológicas e em impulsos discrepantes. Tais contradições e impulsos são representativos das mudanças culturais e das transformações históricas que identificamos com a evolução da sociedade europeia do princípio da era moderna (Mousley, 2000; Hadfield, 2013).

O enfoque da análise reside nos quesitos que personagens masculinas enfrentam ao serem atacados e enfraquecidos pelos apetites – e inevitáveis (sub)produtos – femininos que manipulam os ‘vulneráveis’ instintos sexuais masculinos, já que nem a personagem feminina ‘respeitável’ consegue suprimir o seu ardor por quem não lhe está destinado. Interessa observar em que medida a ‘tecnologia tradicional da carne’, recorrendo à expressão de Michel Foucault em *História da sexualidade* (1994)⁴, é engendrada

discursivamente através da inscrição no corpo das personagens, e de que forma se leva a cabo a produção – ou ‘docilização’ – desses corpos com vista ao restabelecimento dos padrões de comportamento ‘normais’ na corrente ordem social. Para tal, conduzir-se-á uma análise textual de excertos selecionados, com particular incidência no enredo secundário, tendo como premissa o exposto por Neil Rhodes (1980, p. 69, tradução nossa):

O principal agente na ligação do vocabulário do abuso violento e do vocabulário do sexo [...] é o que chamarei de caráter ‘sindrômico’ das imagens de comédia popular isabelina; isto é, várias ideias diferentes se associam naturalmente a certos tipos de imagem para produzir uma série de reverberações cômicas: [...] a comida sugere sexo, o sexo sugere doença e assim por diante⁵.

O amor casto surge como tema do enredo principal da obra de Dekker (1601-1602), enquanto o enredo secundário se detém no amor estritamente carnal, refletindo a dicotomia pureza/impureza que abre caminho para a construção do gênero feminino subjacente ao discurso contemporâneo da sexualidade (Phillips & Reay, 2002). Como escreve Mary Beth Rose (1988, p. 47, tradução nossa):

Em busca da análise e exposição da corrupção urbana, a comédia cidadina geralmente participa com entusiasmo do discurso polarizador que considera o amor sexual como levando a um plano de existência além do físico, ou o degrada como luxúria, e na qual a idealização das mulheres e a misoginia se tornam as únicas possibilidades para construir o sexo feminino⁶.

Há que ter igualmente em conta a contingência histórica do termo ‘sexualidade’, apontada por críticos como Jeffrey Weeks (2016; 2017) e David M. Halperin (2007), quando se discute a vida erótica de culturas que antecederam os finais do século XIX, altura em que o vocábulo adquiriu o valor semântico atual (Bristow, 1997). Assim, um dos principais propósitos deste ensaio é observar como é dramatizada a relação entre os sexos que, como veremos adiante, apesar de conflituosa, não deixa de ter um final ordeiro de modo a disciplinar o corpo rebelde das personagens.

² Como argumenta Rui Carvalho Homem (2010, p. 39, tradução nossa), “[...] a sua dupla função como proporcionadora de alimentos, bem como a única equivalente a uma retrete na feira [...] [sublinha] aquele outro traço caracteristicamente grotesco que é a fusão e a permutabilidade das funções corporais”; [versão original: “[...] her double function as provider of food as well as of the only equivalent to a toilet in the fair [...] [foregrounds] that other characteristically grotesque trait which is the fusion and interchangeability of bodily functions”].

³ Por limitações de espaço, na abordagem aqui proposta limitamo-nos a reconhecer o contributo de Kristeva (1981), Lauretis (1987), Butler (1990), hooks (1990) e Braidotti (1994).

⁴ Podemos definir ‘tecnologia’ como um dispositivo de poder mais complexo e sobretudo mais positivo do que o simples efeito de uma proibição (Foucault, 1994). Não se explora o impacto da obra *História da sexualidade* de Foucault (1994) em desenvolvimentos teóricos que extravasam os estudos de gênero, certamente merecedores de mais atenção do que uma nota de rodapé, por questões de economia da presente análise.

⁵ Versão original: “The chief agent in the linking of the vocabulary of violent abuse and the vocabulary of sex [...] is what I shall call the ‘syndromic’ character of Elizabethan low-comedy imagery; that is to say, a number of different ideas associate naturally with certain types of image to produce a series of comic reverberations: [...] food suggests sex, sex suggests disease, and so on”.

⁶ Versão original: “In pursuit of the analysis and exposure of urban corruption, city comedy generally participates with gusto in the polarising discourse that either views sexual love as leading to a plane of existence beyond the physical or degrades it as lust, and in which idealization of women and misogyny become the only possibilities for construing the female sex”.

Apetites

O carnívoro Lazarillo

Na segunda cena do primeiro ato são-nos apresentadas duas personagens famintas, cada uma esfoameada a seu modo. Acompanhado do seu subnutrido pagem com nome de peixe seco, Lazarillo, um melancólico soldado espanhol⁷, insinua que se encontra a arder de desejo (ou com os efeitos de uma qualquer doença venérea), seguindo-se um jogo escatológico envolvendo o duplo sentido de *flesh*:

LAZARILLO: Boy, I am melancholy because I burn.

PILCHER: And I am melancholy because I am a-cold.

LAZARILLO: I pine away with the desire of flesh (Dekker, 1601-1602, I.ii.)⁸.

Num estado de míngua, Pilcher é cáustico em relação à concupiscência do seu patrão:

PILCHER: It's neither flesh nor fish that I pine for, but for both.

LAZARILLO: Pilcher, Cupid hath got me a stomach, and I long for lac'd mutton.

PILCHER: Plain mutton without a lace would serve me (Dekker, 1601-1602, I.ii.).

O deus do amor dá a Lazarillo outros apetites e carestias carnis e, como tal, necessita de um borrego adulto, corporizado na prostituta (*lac'd mutton*⁹). Em resposta ao sarcasmo de Pilcher, continua a caracterização da mulher em termos de animalidade:

LAZARILLO: For as your tame monkey is your only best, and most only beast to your Spanish lady, ... or as the commodities which are sent out of the Low Countries and put in vessels called Mother Cornelius' dry-fats are most common in France, so

it pleaseth the destinies that I should thirst to drink out of a most sweet Italian vessel, being Spaniard (Dekker, 1601-1602, I. ii.).

Os vocábulos *best* e *beast* são interdependentes no contexto da sequência frásica em que se inserem, fazendo equivaler deste modo *Spanish lady* a *beast*, já que as mulheres espanholas eram reputadas como libidinosas. Assim, teremos uma comparação da mulher com um macaco adestrado ou tratar-se-á de uma referência velada a práticas sexuais de bestialidade?

Numa conjuntura de emergência do capitalismo, as mutações económicas atuam como disruptoras das relações sociais: a Londres de Dekker era um local de expansão do intercâmbio comercial com a Europa, proporcionando as lojas londrinas uma surpreendente lista de produtos estrangeiros (Taylor & Henley, 2016). Construindo uma sinédoque entre atividades económica e sexual, no corpo da prostituta confluem o comércio sexual e estritamente económico: note-se a identificação de *commodities* com as prostitutas importadas dos Países Baixos, bens de consumo transportados em embarcações designadas *Mother Cornelius' dry-fats*, e a imagem de uma banheira colossais repleta de animais para venda que sofrem, durante o transporte, um processo de purificação por meio da exsudação de gorduras nocivas. Dekker (1601–1602) serve-se de sua anterior referência a *vessel* (na sua acepção mais genérica de barco ou navio) para aludir a um segundo sentido de recipiente para líquidos, de onde se bebe (ou para onde se vaza) ao referir que, sendo espanhol, está-lhe destinado beber de um *most sweet Italian vessel*, isto é, de uma mulher-receptáculo italiana. Associando a mulher ao receptáculo que constitui o útero, a metáfora do corpo da mulher enquanto *vessel* é corrente, como atesta Jane Mills:

O conceito de mulher como um recipiente vazio a ser preenchido ou tapado por um homem, pelo seu órgão sexual ou seu sêmen, é uma imagem comum. O vaso, originário do latim *vascellum*, que significa um pequeno vaso ou urna, e um navio, é mais um exemplo de uma palavra que descreve uma mulher como um recipiente. (Mills, 1991, p. 246, tradução nossa)¹⁰.

No decurso da cena em *Blurt* (Dekker, 1601-1602), o anterior tratamento metafórico de *vessel* torna-se um símile despudorado da Madonna de mãos transpiradas, criatura para venda a clientes endinheirados mas também sagaz mulher de negócios, sintoma de uma sociedade cada vez mais comercializada:

⁷ O nome da personagem evoca *Lazarillo de Tormes* (1554), a primeira novela picaresca da literatura espanhola.

⁸ Os excertos dos textos primários isabelinos foram mantidos no idioma original devido ao fato de não existir traduções deste texto de Dekker para português e vertê-lo para português contemporâneo não pareceria correto (Nota da autora).

⁹ Vejam-se os sentidos coevos dos termos *mutton* e *laced mutton*, tal como apontados por Jane Mills: "Em 1518, o poeta inglês Tudor, John Skelton, usava cordeiro para significar uma prostituta, no sentido de 'comida para a luxúria': 'And from thens to the halfe street, To get us some freshe mete. Why, is there any store of rawe mutton?' (*Magnificence*). O termo *laced mutton* (1578-1694) a princípio não significava mais do que um termo depreciativo para uma prostituta. Contudo, no final do século XVI denotava uma prostituta doente: 'You may [...] eat of a little warm mutton, but take heede it be not Laced, for that is ill for a sicke body' (Nicholas Breton). [...] *Laced*, do latim *laquere*, que significa enlaçar, também é usado no sentido de administrar veneno. O que é, sem dúvida, como um homem com sífilis ou gonorréia se sente [...]. Aplicado a uma mulher, o carneiro [...] também se baseia numa imagem de ovelha: as ovelhas não são conhecidas por sua inteligência" (Mills, 1991, p. 175, tradução nossa); versão original: "In 1518 the English Tudor poet John Skelton used *mutton* in the sense of 'food for lust' for a prostitute: 'And from thens to the halfe street, To get us some freshe mete. Why, is there any store of rawe mutton?' (*Magnificence*). The term *laced mutton* (1578-1694) at first meant nothing more derogatory than a strumpet. But by the end of the C16th it denoted a diseased prostitute: 'You may [...] eat of a little warm mutton, but take heede it be not Laced, for that is ill for a sicke body' (Nicholas Breton). [...] *Laced*, from the Latin *laquere*, meaning to ensnare, is also used in the sense of administering poison. Which is doubtless how a man with syphilis or gonorrhoea feels [...] Applied to a woman, *mutton* [...] also draws upon a sheep image: sheep are not known for their intelligence".

¹⁰ Versão original: "The concept of woman as an empty container to be filled or plugged up by a man, his sex organ or his semen, is a common image. Vessel, originating in the Late Latin *vascellum*, meaning a small vase or urn, and a ship, is yet another example of a word which describes a woman as a container".

PILCHER: What vessel is that, signior?
 LAZARILLO: A woman, Pilcher, the moist-handed
 Madonna Imperia, a most rare and divine creature.
 PILCHER: A most rascally damn'd courtesan
 (Dekker, 1601-1602, I.ii.).

O trecho acima transcrito funciona como um dos exemplos da confluência na economia da peça de apetites do corpo doutrinariamente reprimidos pela Igreja Católica. Como se observa na carne de caça, componente da dieta do amor sugerida por John Donne no poema *Love's Diet*, após um desgosto afetivo, o recurso à imagética da comida é frequente na representação cultural da mulher e dos seus órgãos genitais, particularmente enquanto carne destinada à satisfação de necessidades sexuais masculinas (Sugg, 2004)¹¹:

Thus I reclaim'd my buzzard love, to fly
 At what, and when, and how, and where I choose;
 Now negligent of sport I lie,
 And now, as others falconers use,
 I spring a mistress, swear, write, sigh and weep:
 And the game kill'd, or lost, go talk, and sleep
 (Donne, 1998, p. 144).

Também *True-Wit* adverte Morose dos perigos da união matrimonial em *Epicoene, or the silent woman* (1609 [1953]) de Jonson, comparando uma mulher bela e jovem a carne que atrai inevitavelmente moscas varejeiras:

If shee be faire, yong, and vegetous, no sweet meats
 ever drew more flies [...] (Jonson 1609 [1953],
 II.2.56).

Nos excertos de *Blurt* (Dekker, 1601-1602), listam-se três vocábulos que funcionam como referentes de mulheres – *flesh*, *mutton* e *vessel*, termos derogatórios com conotações sexuais que terão origem na ansiedade motivada por uma suposta ameaça ao poder sexual varonil ou medo de possível insuficiência sexual, já que o desempenho feminino continua misterioso ao contrário da visibilidade do correspondente masculino. Ironicamente, na mesma cena, o lúbrico Lazarillo é comparado a um cavalo castrado (*curtal*) por ter tido o gesto muito pouco viril e másculo de desertar na última batalha: “[...] this is the Spanish curtal that in the last battle fled

twenty miles ere he look'd behind him’ (Dekker, 1601-1602, I.ii.)

A canibal cortesã

É sabido que a prostituta permanece como um ponto de contacto com o paganismo, sendo o poder das antigas meretrizes remanescente nas cortesãs renascentistas (Paglia, 1997). Desde logo, o nome escolhido por Dekker (1601-1602) para a personagem – Imperia – evoca inevitavelmente Bel-Imperia, a heroína casta de *Spanish Tragedy* (1587) de Thomas Kid, corporizando a Madona Imperia o complexo Madonna-prostituta, fusão da casta Maria e da lasciva Maria Madalena.

Nas representações coevas da sexualidade feminina, mescla do velho traducionismo bíblico e de uma medicina empírica, a mulher surge como animal sexualmente insaciável¹² que, a par de um apetite devorador por roupas, jóias e cosméticos, tornados disponíveis pelas feiras e mercados de Londres, manifesta um desregrado apetite sexual. A este propósito, escreve Marbod of Rennes (apud Blamires, 1992, p. 102, tradução nossa) em *De Meretrice*:

Como exemplo deste terrível monstro a ser evitado, a sabedoria antiga inventou a terrível Quimera. Não imerecidamente, diz-se que uma forma tríplice foi-lhe conferida: o leão da parte da frente, atrás a cauda de uma serpente, e as partes do meio nada mais do que uma chama incandescente. Esta imagem imita a natureza da prostituta, na medida em que esta busca os espólios para os levar na sua boca de leão, enquanto finge ser algo com uma aparência imponente, quase nobre. Com esta achada, ela consome os seus cativos nas chamas do amor, nos quais nada de substância ou peso é discernido; apenas luxúria frívola, irracional e furiosa. As partes de trás estão plenas de veneno mortal porque a morte e a condenação dão por terminados os prazeres sensuais¹³.

¹¹ Nota Mills: “[...] no final do século XVI, a carne era um termo genérico bastante coloquial para o corpo humano – raramente o masculino – como um instrumento para o prazer sexual. Também se tornou gíria para a vagina e, muito ocasionalmente, para o pénis também. *The dictionary of historical slang* lista várias frases coloquialmente populares desde o século XV, algumas ainda em uso, que evocam uma imagem de mulher como carne morta, ensanguentadamente esculpida, cortada, picada por um açougueiro ou cozinheiro, e eventualmente servida para consumo masculino” (Mills, 1991, p. 155, tradução nossa); versão original: “[...] by the late C16th meat was a low colloquial generic term for human body – only rarely the male – as an instrument for sexual pleasure. It also became slang for the vagina and, very occasionally, for the penis, too. *The dictionary of historical slang* lists several phrases colloquially popular since the C15th, some still in use, which evoke an image of woman as dead meat, bloodily carved up, hacked at, minced by a butcher or a cook, and eventually served up for male consumption”.

¹² Atesta Weisner: “A julgar pelos primeiros manuais de sexo modernos, a sexualidade feminina também foi vista de forma negativa na opinião popular. Dois dos manuais mais vezes publicados foram *Aristotle's master-piece*, em inglês, publicada pela primeira vez em 1684, e *Venus minsiekie gasthuis*, publicada em francês e holandês em Amsterdão na década de 1680. Ambas relacionam a sexualidade feminina em textos e ilustrações com animais e consideram as mulheres sexualmente insaciáveis, como testemunhado pela sua capacidade de ter múltiplos orgasmos” (Weisner, 1993, p. 46, tradução nossa); versão original: “Judging by early modern sex manuals, female sexuality was also viewed negatively in popular opinion. Two of the most frequently published were *Aristotle's master-piece*, in English, first published in 1684, and *Venus minsiekie gasthuis*, published in French and Dutch in Amsterdam in the 1680s. Both of these link female sexuality in text and illustrations with animals, and see women as sexually insatiable, as witnessed by their ability to have multiple orgasms”.

¹³ Versão original: “As exemplar of this dire monster to be avoided, ancient wisdom contrived the terrifying Chimera. Not undeservedly, it is said a threefold shape was given to it: the front part lion, the rear a serpent's tail, and the middle parts nothing but red-hot flame. This image mimics the nature of the harlot, in that she seizes spoil to carry off in her lion's mouth, while Atesta Weisner: “A julgar pelos primeiros manuais de sexo modernos, a sexualidade feminina também foi vista de forma negativa na opinião popular. Dois dos manuais mais vezes publicados foram *Aristotle's master-piece*, em inglês, publicada pela primeira vez em 1684, e *Venus minsiekie gasthuis*, publicada em francês e holandês em Amsterdão na década de 1680. Ambas relacionam a sexualidade feminina em textos e ilustrações com animais e consideram as mulheres sexualmente insaciáveis, como testemunhado pela sua capacidade de ter múltiplos orgasmos”.

Examinemos como é representada a cortesã: de objeto de consumo no primeiro ato a consumidora no segundo. Quando Frisco, o porteiro do bordel, anuncia Curvetto, é a vez deste fidalgo decrépito ser comparado a um *gurnet*, peixe de cabeça graúda e ouriçada:

FRISCO; Hark, shall he enter the breach?

IMPERIA: Fie, fie, fie. I wonder what this gurnet's head makes here. Yet bring him in; he will serve for picking meat (Dekker, 1601-1602, II.ii.).

Na primeira cena do terceiro ato, Imperia tem em vista um repasto alternativo, sugerido por um retrato de um prisioneiro francês que Hipolito, irmão de Violetta, tomou a seu cuidado enviar:

The wooden picture you sent her hath set her on fire, and she desires you [...] to serve that monsieur in at supper to her. [...]

HIPOLITO: The Frenchman! Saint Dennis, let her carve him up! Stay, here's Camillo. [...] News, news: Imperia dotes on Fontinell.

CAMILLO: What comfort speaks her love to my sick heart?

HIPOLITO: [...] The Frenchman, you see, has a mistress, being given to this new falling-sickness, will cure thee. The Frenchman, you see, has a soft marmalady heart, and shall no sooner feel Imperia's liquorish desire to lick at him, but straight he'll stick the brooch of her longing in it [...] (Dekker, 1601-1602, III. i.).

Através do corpo da cortesã, do exagero dos seus apetites físico e sexual, temos o grotesco em cena e a reiteração da crença de que as mulheres padecem dos pecados mortais da gula e da luxúria. A Imperia cabe o papel de 'trincar' Fontinell de modo a que este deixe de ser vértice no triângulo amoroso Camillo – Violetta – Fontinell. Perante o ímpeto do desejo sexual de uma cortesã – *Imperia's liquorish desire to lick at him* – o francês deixará o caminho desimpedido. Hipolito abre o caminho, dando-lhe a conhecer a paixão da *bona roba* e assegurando-lhe a libertação do estado de prisioneiro:

[...] there's a little dapple-colour'd rascal, ho, a bona roba. Her name's Imperia, a gentlewoman, by my faith, of an ancient house, and has goodly rents and comings in of her own; and this ape would fain have thee

chain'd to her in the holy state. Sirrah, she's fall'n in love with thy picture; yes, faith. To her, woo her, and win her. Leave my sister and thy ransom's paid, all's paid, gentlemen (Dekker, 1601-1602, III. i.).

Enquanto a Madonna não 'fatia' o cativo francês, convém que Violetta ceda aos avanços do Camillo, assolado pela angústia de um amor aparentemente não correspondido. Hipolito exerce a sua autoridade patriarcal de irmão que já escolheu um cunhado a seu gosto, procurando que Violetta ceda à corte de Camillo, sem sucesso. Quando a donzela recusa ceder à imposição do irmão é alvo de insultos no feminino, o primeiro deles com conotações equídeas: rapariga sexualmente imoral (*scurvy tit*)¹⁴, prostituta (*punk*) e até Fontinell se vê comparado a uma meretriz (*muskcat*) por associação à amada:

You scurvy tit; 'sfoot, scurvy anything! Do you hear, Susanna? You punk, if I geld not your muskcat! I'll do't, by Jesu! (Dekker, 1601-1602, III. i.).

Ataques congêneres são retomados no último ato:

HIPOLITO: As for that light hobbyhorse, my sister, whose foul name I will rase out with my poniard, by the honour of my family, which her lust hath profaned, I swear – and gentlemen, be in this my sworn brothers – I swear that as all Venice does admire her beauty, so all the world shall be amazed at her punishment (Dekker, 1601-1602, V.i.).

CAMILLO: [...] And, wanton dame, our wrath here must not sleep; Your sin being deep'st, your share shall be most deep (Dekker, 1601-1602, V.iii.).

Coloca-se ênfase na posseção mais valiosa da mulher numa sociedade de sucessão patrilinial: a castidade, contrapondo este ideal masculino de feminilidade com o arquétipo da mulher ameaçadora da ordem, a diabólica, desgovernada e sexualmente activa *wanton dame*, que deixa tentar e é tentadora¹⁵.

¹⁴ Repare-se mais pormenorizadamente na transferência semântica da palavra *tit* de cavalo para mulher: "Ao longo dos séculos, *tit* denotou um seio, um mamilo, um pequeno animal, um cavalo, uma pessoa tola, uma menina, uma mulher e uma prostituta [...]. Como um nome para um cavalo pequeno, *tit* entrou na língua inglesa no final do século XVI [...]. No final do século XVI, *tit* denotava uma mulher jovem. Tal foi presumivelmente influenciado tanto por *tit* no sentido de um animal pequeno como pela conexão equina" (Mills, 1991, p. 237, tradução nossa); versão original: "Over the centuries *tit* has denoted a breast, a nipple, a small animal, a horse, a silly person, a girl, a woman and a whore [...]. As a name for a small horse, *tit* entered English in the late C16th [...]. Towards the end of the C16th *tit* denoted a young woman. This was presumably influenced both by *tit* in the sense of a small animal and by the equine connection".

¹⁵ Vem a propósito o que escreve Lisa Jardine: "[...] moralistas e satiristas rapidamente converteram uma sensação desconfortável segundo a qual as mulheres (tal como os filhos mais novos e os grupos pertencentes às classes baixas) estavam a agir com maior liberdade, num símbolo potente de desordem geral. Com frequência crescente no início do período moderno, a menor possibilidade de eficácia feminina transborda em absoluto horror e abuso por parte de uma feminilidade "monstruosa" – a não-mulher" (Jardine, 1983, p. 93, tradução nossa); versão original: "[...] moralists and satirists were quick to convert an uneasy sense that women (like younger sons, the low born, and traditional servant groups) were acting with greater freedom, into a potent symbol of general disorder. With growing frequency in the early modern period the faintest possibility of female effectiveness spills over into outright horror and abuse of 'monstrous' womanhood – the not-woman".

(Weisner, 1993, p. 46, tradução nossa); versão original: "Judging by early modern sex manuals, female sexuality was also viewed negatively in popular opinion. Two of the most frequently published were *Aristotle's master-piece*, in English, first published in 1684, and *Venus minsieke gasthuis*, published in French and Dutch in Amsterdam in the 1680s. Both of these link female sexuality in text and illustrations with animals, and see women as sexually insatiable, as witnessed by their ability to have multiple orgasms".

¹³ Versão original: "As exemplar of this dire monster to be avoided, ancient wisdom contrived the terrifying Chimaera. Not undeservedly feigning to be something with an impressive, quasi-noble appearance. With this façade she consumes her captives in the flames of love in which nothing of substance or weight is seen; only frivolous, irrational, furious lust. The back parts are crammed with deadly poison because death and damnation terminate sensual pleasures".

Excreções

Imperia de mãos húmidas

No início da segunda cena do segundo ato, Imperia espera clientes transpirando profusamente. A ação processa-se numa atmosfera povoada de referências sexuais:

IMPERIA: Fie, fie, fie, fie, by the light oath of my fan, the weather is exceeding tedious and faint. Trivia, Simperina, stir, stir, stir; one of you open the casements, t'other take a ventoy and gently cool my face. Fie, I ha' such an exceeding high colour, I so sweat [...] (Dekker, 1601-1602, II. ii.).

A representação de uma mulher excessiva pela dificuldade de controlo sobre os seus fluidos corporais revela-se no retrato da cortesã pelas mãos ligeiramente transpiradas (*the moist-handed Imperia*), o que corroborará uma falta de castidade¹⁶.

O corpo-lugar de prazeres acompanha o corpo-orgânico, máquina de secreções, como é tornado evidente pela associação do corpo feminino a fluidos no discurso médico moderno¹⁷. A dado passo, também em *Love's Diet* de Donne (1998) se alerta o amante para a falsidade das lágrimas femininas: olhos que para todos rolam, não choram, transpiram:

If suck'd hers, I let him know
'Twas not a tear which he had got,
His drink was counterfeited, as was his meat;
For eyes which roll towards all, weep not, but sweat
(Donne, 1998, p. 144).

A exibição do orgânico

No terceiro ato encontramos Curvetto num quarto do bordel de Imperia, ávido da sua presença. Perante a resistência de Simperia, a criada, o fidalgo acaba por ceder perante a promessa de poder regressar a uma hora combinada, altura em que será atendido depois de tocar uma sineta. Porém, ignorar o hálito fétido a cebola e álcool, no fundo, 'amaciar' uma carne descaída e enrugada comparável a bacalhau (*dry'd stockfishes*) ao ponto de a tornar sensual, constitui uma missão impraticável para a Madonna:

Is his old rotten aqua-vitae bottle stopp'd up? Is he gone? Fie, fie, fie, fie, he so smells of ale and onions and rosa-solis, fie. Bolt the door, stop the keyhole, lest his breath peep in; burn some perfume. I do not love to handle these dry'd stockfishes that ask so much tawing, fie, fie, fie, fie (Dekker, 1601-1602, III. iii.).

Ainda na mesma cena, Lazarillo convoca Imperia para um encontro:

IMPERIA: [...] About twelve a' clock you shall take my beauty prisoner. Fie, fie, fie, how I blush. At twelve a' clock.

LAZARILLO: Rich argosy of all golden pleasure! (Dekker, 1601-1602, III. iii.).

Veremos que inesperado prazer dourado¹⁸ espera Lazarillo. Tal como sucedeu com Curvetto, também os planos lascivos do espanhol não são recebidos entusiasticamente por Imperia, comparado-o a um alfaiate, o mais desprezível dos pretendentes. A Madonna revela as suas verdadeiras intenções de se livrar do pequeno arenque que fede no seu organismo. Mais importante para esta é o banquete que deixou a meio:

So, so, so, I will be rid of this broiled red sprat that stinks so in my stomach, fih. I hate him worse than to have a tailor come a-wooing to me. [...] God's me [...] the banquet, I forget (Dekker, 1601-1602, III. iii.).

Tal como o sexo é um constrangimento fisiológico, também o abuso da alimentação no bordel de Imperia acarreta o excremental, num ciclo vicioso de transmutação do gustatório em excretório. O que escreve Celia Daileader a propósito de *Bartholomew Fair* aplica-se a *Blurt*: ambos são "sobre mulheres que comem demais, bebem demais, [...] que urinam demasiado [...] Todos estes problemas são, na realidade, os mesmos: consumo excessivo (fisiológico, sexual [...]) implica gasto excessivo e vice versa" (Daileader, 1988, p. 66, tradução nossa)¹⁹. É possível fazer um paralelo com o tratamento que Jonson faz da sexualidade feminina enquanto perturbadora da autonomia masculina no seu epigrama *On Gut*²⁰, onde não se distingue um orgasmo de qualquer outra evacuação física:

Gut eates all day, and lechers all the night,
So all his meate he tasteth ouer, twice:

¹⁶ Como nos lembra Daileader a propósito de Ursula de *Bartholomew fair*: "O corpo feminino, com sua pele porosa e buracos, funciona como metonímia, símbolo e sintoma, de excesso em geral. Esse excesso [...] pode ser realizado socialmente ou projetado fisicamente [...] mas sempre [...] se resumirá a sexo" (Daileader, 1998, p. 66, tradução nossa); versão original: "The female body, with its porous skin and running holes, operates as both metonymy, both symbol and symptom, of excess in general. This excess [...] may be enacted socially or projected physically [...] but it always [...] comes down to sex".

¹⁷ Refere MacLean: "Quase todos os outros textos antigos podem ser interpretados como indicando que a mulher é mais fria e húmida nos humores dominantes, mas depois de 1580 isto já não será considerado um sinal de imperfeição" (MacLean, 1980, p. 34, tradução nossa); versão original: "Nearly all other ancient texts can be interpreted to indicate that woman is colder and moister in dominant humours, but after 1580 this is no longer assumed to be a sign of imperfection".

¹⁸ A referência a *golden pleasure* evoca uma cena inicial de *Romeo and Juliet*, em que o protagonista, não tendo conseguido 'assaltar' Rosaline sexualmente, comenta: 'She'll not be hit / With Cupid's arrow: she hath Diana's wit, / And, in strong proof of chastity well armed, / From Love's weak childish bow she lives unharm'd. / She will not stay the siege of loving terms, / Nor bid th'encounter of assailing eyes, / Nor ope her lap to saint-seducing gold' (Shakespeare, I.i.207-214).

¹⁹ Versão original: "*Bartholomew Fair* [...] is about women who eat too much, drink too much, [...] who pee too much [...] For all of these problems are really the same: excess consumption (physiologically, sexually [...]) implies excess expenditure and vice versa".

²⁰ Trata-se do epigrama CXVIII, citado em McLuskie (1989, p. 171-172).

And striuing so to double his delight,
He makes himselfe a thorough-fare of vice.
Thus, in his belly, can he change a sin,
Lust it comes out that gluttony went in (McLuskie, 1989, p. 171-172).

Entretanto, numa rua em frente ao bordel de Imperia, Curvetto procura a corda da sineta, cujo som qualifica de libidinoso e amoroso – *lusty peal* e *love's knell* – por confiar que lhe trará a iguaria esperada.

A peal, a lusty peal, set, ring love's knell;
I'll sweat, but thus I'll bear away the bell (Dekker, 1601-1602, IV. i.).

Numa situação de ironia dramática, eis que Curvetto é encharcado em urina, cortesia da armadilha montada por Simperina, numa possível reminiscência do *Wife of Bath's Prologue* de Geoffrey Chaucer (Chaucer & Cannon, 2011)²¹. Contudo, se Sócrates, de acordo com a lenda, não se atreveu a ripostar, na lógica de *Blurt* segue-se um inevitável cortejo de insultos no feminino:

Umh! Drown'd? Noah's flood? Duck'd over head
and ears? [...] I sweat now till I drop. What
villainies, oh!
Punks, punkateroes, nags, hags I will ban.
I have catch'd my bane (Dekker, 1601-1602, IV. i.).

A queda de dejetos assemelha-se-lhe a um Dilúvio gelado. Ensopado, vilipendiado na sua vaidade de macho, execra as mulheres (*Punks, punkateroes, nags, hags I will ban*) servindo-se de ataques sexualmente derogatórios através da associação semântica do feminino a um animal e a espíritos maléficos: *nag*²² e *hag*²³, respectivamente;

²¹ "He left out nothing of the grief and woe / That the twice-married Socrates went through; / How Xanthippe poured piss upon his head, / And the poor man sat stock-still as if dead; / He wiped his head, not daring to complain: / Before the thunder stops, down comes the rain!" (Chaucer & Cannon 2011, p. 168).

²² No que diz respeito a *nag*, Mills refere: "No século XVI, *nag* tornou-se um termo de abuso aplicado principalmente às mulheres [...]. *Nag* é outro exemplo da metáfora do cavalo que sugere que a mulher é para ser 'montada' por um cavaleiro [...]. As conotações de um cavalo cansado foram usadas para denegrir todas as mulheres, não apenas as idosas e cansadas" (Mills, 1991, p. 176, tradução nossa); versão original: "In the C16th *nag* became a term of abuse applied mostly to women [...]. *Nag* is yet another example of the horse metaphor which suggests a woman is a mount to be 'ridden' by a male rider [...]. The connotations of a tired horse were used to denigrate all women, not just old and tired ones".

²³ Quanto ao vocábulo *hag*, "a haegtesse do inglês antigo denotava um espírito maligno aterrorizador, um demônio ou ser infernal sob a forma feminina. A palavra de raiz indo-europeia significou agarrar ou pegar e, por extensão, cercar (em). O sentido de apreensão pode ter levado ao significado de haegtesse como alguém que se apoderou das suas vítimas (geralmente do sexo masculino). No final do século XIV, tendo o cristianismo triunfado sobre as religiões pagãs, *hag* significava um espírito feminino maligno [...]. assim como o sentido degradado de uma velha feia e repulsiva, com as implicações de maldade ou maldade [...]. No final do século XVI, quando tanto a Igreja quanto o Estado espalharam o medo popular da feitiçaria, a bruxa passou, mais uma vez, a significar bruxa. As mulheres que foram perseguidas, torturadas e mortas eram geralmente mulheres idosas e assim, por definição, feias" (Mills, 1991, p. 113; tradução nossa); versão original: "[t]he Old English *haegtesse* denoted a terrifying evil spirit, demon or infernal being in female form. The Indo-European root word meant to seize or catch and, by extension, to fence (in). The sense of seize may have led to the meaning of *haegtesse* as one who seized her (usually male) victims. By the end of the C14th, Christianity having triumphed over pagan religions, *hag* meant an evil female spirit [...], as well as the debased sense of an ugly, repulsive old woman, with the implications of maliciousness or viciousness [...]. By the end of

vencido, admite ter-se arruinado (*I have catch'd my bane*) pela ligação a prostitutas (*punks*) e proxenetas (*punkateroes*).

Simperina assoma à janela para ver quem era a causa de tamanha vozearia:

SIMPERINA: Who's there?
CURVETTO: A water-man.
SIMPERINA: Who rings that scolding peal?
CURVETTO: I am wringing wet,
I am wash'd; foh, here's rose-water sold by th' ounce
[...] (Dekker, 1601-1602, IV. i.).

Os sons que Curvetto esperava sensuais (*lusty peal*) tornam-se sons de censura (*scolding peal*) pelo comportamento masculino inoportuno. O fidalgo ironiza com a sua situação, vendo-se transformado em aguadeiro (*water-man*) que em vez de levar água ao domicílio leva com uma voluptuosa 'fragrância' (*rose-water*). Continuam as pedradas verbais, desta feita com a pedra mais comum – *whore* – reflexo da ambivalência repulsa e, simultaneamente, apetite pela carne feminina²⁴:

SIMPERINA: What do you take us for?
CURVETTO: Y'are all damn'd whores! (Dekker, 1601-1602, IV. i.).

Vejamos como se desenrola o jogo de palavras *hot* e *cool*: se por um lado Curvetto está exaltado, por outro o fogo do seu desejo foi extinto pela urina das cortesãs e dos seus clientes, tendo-se revelado através dessa ablução ridículo, fedorento e enfraquecido:

SIMPERINA: What makes you be so hot?
CURVETTO: You lie, I am cool;
I am an old courtier, but stinking fool! (Dekker, 1601-1602, IV. i.).

Além de serem a forma de mediação da experiência das relações de poder entre os sexos, há

the C16th when both Church and State fanned popular fear of witchcraft, *hag* once again came to mean witch. The women who were persecuted, tortured and killed were usually old women and thus, by very definition, ugly".

²⁴ Na mesma linha, Rhodes conclui: "O grotesco elisabetano deriva da instável coalescência de imagens contrárias da carne: indulgente, abusada e condenada" (Rhodes, 1980, p. 4, tradução nossa); versão original: "[t]he Elizabethan grotesque derives from the unstable coalescence of contrary images of the flesh: indulged, abused and damned". Mills refere: "[...] foi quando os primeiros cristãos começaram a difamar as prostitutas sagradas das religiões pagãs, que o que originalmente fora um termo de respeito resultou num processo de pejoração. À medida que sofria de pejoração, estreitava-se para se referir às mulheres apenas em termos depreciativos e, por fim, limitava-se à fala grosseira e abusiva. *Whore* tem um significado mais amplo do que meramente uma mulher que se prostitui a contrato: também é usada de forma mais geral para referir qualquer mulher que seja considerada impura [...] ou indecente, fornicadora ou adúltera [...]. Como a maioria do vocabulário ligado ao desejo masculino pelo o sexo ilícito, a maneira como a prostituta foi usada revela uma ambivalência: há tanto uma aversão à carne quanto uma paixão por ela" (Mills, 1991, p. 258, tradução nossa); versão original: "[...] it was when the early Christians began to vilify the sacred whores of pagan religions, that what had originally been a polite term of respect began a process of pejoration. As it underwent pejoration it narrowed to refer to women solely in derogatory terms and eventually became confine to coarse and abusive speech. *Whore* has a wider meaning than merely a woman who prostitutes herself for hire: it is also used more generally of any woman who is considered unchaste [...] or lewd, a fornicatress or adulteress [...]. Like most of our vocabulary connected to male desire for illicit sex, the way in which *whore* has been used reveals an ambivalence: there is both an abhorrence of the flesh and a passion for it".

que reconhecer o prazer social de riso comunitário que situações de violência contra o poder ideológico da autoridade provoca(va)m. Simperia chega a chamar-lhe indiretamente animal de esgotos que pretendia erradicar:

SIMPERINA: God's my life, what have you done? You are in a sweet pickle if you pull'd at this rope [...]. Why, this was a waterwork to drown a rat that uses to creep in at this window (Dekker, 1601-1602, IV. i.).

Novamente num quarto do bordel de Imperia, é a vez de Lazarillo, ao tentar satisfazer a sua fome sexual esgueirando-se para a alcova de Imperia, ser recebido com excrementos, primeiro ao cair por alçapão numa fossa e depois ao ser ensopado de urina. A repulsa visceral de uma sexualidade expressa em termos de carne para consumo atinge o clímax na vingança que a mulher referenciada previamente como carne serviu fria: Imperia, reduzida a um corpo desumanizado, retalia com os subprodutos do seu apetite. O homem que deseja petiscar, mas que não é ele próprio petisco ameaça vomitar:

Ho, ho, Frisco! Madonna! I am in hell, but here is not fire; hellfire is all put out. What ho? so, ho, ho? I shall be drown'd. I beseech thee, dear Frisco, raise Blurt the constable, or some scavenger, to come and make clean these kennels of hell, for they stink so, that I shall cast away my precious self (Dekker, 1601-1602, IV. ii.).

O desespero de Lazarillo continua até à cena seguinte, em que procura o paraíso materializado no bordel de Imperia (*hothouse of my love*), sem saber que o inferno nauseabundo em que se encontra é a fossa desse bordel:

LAZARILLO: I beseech thee set fire on thy bush of thorns to light and warm me, for I am dung-wet. I fell like Lucifer, I think, into hell, and am crawl'd out, but in worse pickle than my lean Pilcher. Hereabout is the hothouse of my love [...] Let me enter, most precious Frisco; the mistress of this mansion is my beautiful hostess.

FRISCO: How? You turpentine pill, my wife your hostess? Away, you Spanish vermin! [...]

LAZARILLO: I must and will lament.

FRISCO: Must you? I'll wash off your tears! Away, you hog's-face! [Drenches him with urine, then] exit.

LAZARILLO: Thou hast soused my poor hog's-face. O Frisco, thou art a scurvy doctor to cast my water no better; it is a most rammish urine (Dekker, 1601-1602, V. iii.).

Mediante o arrefecimento da paixão de Lazarillo por intermédio de uma unção de excrementos, conclui-se que “[...] o abuso físico e o tratamento

grotesco da sexualidade se ligam em excrementos” (Rhodes, 1980, p. 84, tradução nossa)²⁵. O tratamento da sexualidade afigura-se grotesco e escatológico, através da concepção do corpo como alimento para a satisfação de necessidades fisiológicas e como lugar de simples exibição das funções excretórias, espetáculo que resulta numa violação figurativa do corpo pela desumanização e enfraquecimento do corpo masculino. Reivindica-se o poder do excremental como sinalizador de alimento não desejado e quase como exteriorização da autodeterminação sexual feminina.

Boca, calar-te-ei com um beijo

Tudo acaba como seria de esperar. Violetta une-se a Fontinell e neste ambiente de harmonia social e consequente neutralização de tensões sexuais, em que o casamento resulta tanto numa solução social como narrativa para ambos os enredos, a desbocada Imperia é silenciada com um beijo por Hipolito, o irmão da donzela, num paralelo com a cena final entre Beatrice e Benedict em *Much ado about nothing* de Shakespeare (2003):

Punk, you may laugh at this.

Here's tricks, but, mouth, I'll stop you with a kiss (Dekker, 1601-1602, V. iii.).

O excesso verbal da cortesã, que zomba desta situação, constitui uma ameaça à autoridade. Porém, ao mesmo tempo que as atitudes de Imperia têm uma função literária (se não fossem grosseiras, não haveria enredo e as ansiedades sociais e sexuais representadas na peça ficariam sem sustentação), funcionam como exemplo de comportamentos inconvenientes neste ambiente cultural, restabelecendo a ordem aparentemente ameaçada²⁶.

Segue-se mais motivo para riso, quando Duke comunica a Curvetto que a Madonna o acusou de tentativa de roubo e que a única forma de evitar a morte é o casamento. A isto, a ‘vítima’ responde que se o fizesse seria apelidado de tonto (*daw*) e cornudo (*ox*) por casar com uma mulher que é de todos: aceita divertir-se com ela, mas casar só se não estivesse na posse das suas faculdades:

How? Die or marry her? Then call me daw.

Marry her – she's more common than the law –

For boys to call me ox? No, I am not drunk.

I'll play with her but, hang her, wed no punk.

I shall be a hoary courtier then, indeed,

And have a perilous head; then I were best

²⁵ Versão original: “[p]hysical abuse and the comic grotesque treatment of sexuality marry in excrement”.

²⁶ No mesmo sentido, escreve McLuskie (1989, p. 54-55, tradução nossa): “[...] Para os escritores, o potencial cómico e patético do comportamento disruptivo das mulheres poderia ser apreciado porque, em última análise, era controlado tanto pela estrutura narrativa quanto pela afirmação final da ordem patriarcal”; versão original: “[...] for the writers, the comic and pathetic potential of women's disruptive behaviour could be appreciated and enjoyed because it was ultimately controlled both by the narrative framework and by the final assertion of patriarchal order”.

Lie close, lie close to hid my forked crest.
 No; fie, fie, fie, hang me before the door
 Where I was drown'd ere I marry with a whore
 (Dekker, 1601-1602, V. iii.).

Sendo a luxúria uma fraqueza carnal, apanágio do gênero feminino, a fome de Curvetto tornou-o efeminado. Ao desistir do corpo de Imperia neste ato final, assumindo a sua loucura e aprendendo a controlar os seus impulsos, o fidalgo torna-se macho de novo, unindo-se aos outros na construção da sexualidade feminina enquanto consumidora e dessangradora. A 'educação' de Curvetto espelha o dispositivo da sexualidade que define e contém os corpos dentro da peça: a intemperança sexual é satirizada e (re)construída em comportamento social conforme, enquanto o corpo da cortesã consubstancia a sexualidade feminina simultaneamente voraz e útil, remanescente das palavras de Santo Agostinho em *De Ordine*:

As prostitutas numa cidade são como um esgoto num palácio. Se nos livramos do esgoto, todo o palácio se tornará imundo e indigno. (apud Mills, 1994, p. 195, tradução nossa)²⁷.

Conclusão

As práticas discursivas refletem as ansiedades e valores contemporâneos, constituindo-se a sexualidade uma problemática que vai adquirindo uma tessitura cada vez mais complexa: Dekker (1601-1602) critica o processo de venalização da sociedade ao colocar prostitutas no palco, ao mesmo tempo que é influenciado pelas ideologias que materializam os males sociais nas mulheres. O amor é entendido em *Blurt* como um constrangimento cruamente glandular, representado metonimicamente através da boca e dos órgãos genitais enquanto consumo feminino desregrado e enquanto eliminação novamente pelo corpo da mulher. O discurso da obra, em que o perigoso e excessivo são femininos, orienta-se no sentido do restabelecimento da ordem através do adestramento da prostituta e do fidalgo decrépito.

Conclui-se que, apesar das aparências, a autoridade patriarcal nunca esteve verdadeiramente em questão, participando a peça num processo ativo de reinscrição de normas culturais e consequente normatização do comportamento dos sujeitos, a que aludimos na introdução a este ensaio. Os corpos são 'produzidos' por oposição a uma noção de comportamento abjeto. Mais uma vez, cumpre ao texto dramático um papel privilegiado de veículo e palco de crise ideológica²⁸, sendo eminentemente

valorizado pela sua capacidade de intervenção dinâmica e material na história. Nas sucessivas encenações e interpretações críticas, no âmbito das quais este estudo se insere, ressaltam os objetivos de contribuir para a constante reconceptualização cultural de diferença sexual, que tem vindo a caracterizar os Estudos de Gênero com particular incidência desde os anos 80 do século XX, e um entendimento mais aprofundado da forma como esta deriva de estratégias de poder.

Referências

- Blamires, A. (Ed.). (1992). *Woman defamed and women defended: an anthology of medieval texts*. Oxford, UK: Clarendon Press.
- Braidotti, R. (1994). *Nomad subjects: embodiment and sexual difference in contemporary feminist theory*. New York, NY: Columbia University Press.
- Bristow, J. (1997). *Sexuality*. London, UK: Routledge.
- Butler, J. (1990). *Gender trouble: feminism and the subversion of identity*. New York, NY: Routledge.
- Chaucer, C., & Cannon, C. (2011). *The Canterbury tales*. Oxford, UK: Oxford University Press.
- Dailader, C. (1998). *Eroticism on the renaissance stage: transcendence, desire, and the limits of the visible*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- Dekker, T. (1601-1602). *Blurt, Major Constable or the spaniard's night walk*. Retirado de <http://www.tech.org/~cleary/blurt.html>.
- Donne, J. (1998). *Poemas eróticos*. (H. Barbas, Trad.). Lisboa, PT: Assírio & Alvim.
- Foucault, M. (1994). *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Lisboa, PT: Relógio D'Água.
- Hadfield, A. (2013). *The english renaissance, 1500-1620*. Oxford, UK: Blackwell.
- Halperin, D. M. (2007). *How to do the history of homosexuality*. Chicago, IL: University of Chicago Press.
- Holmes, D. M. (1969). *Thomas Middleton's Blurt, Master Constable, or the spaniard's night walk*. *Modern Language Review*, 64(1), 1-10.
- Homem, R. C. (2010). *Fleshly voyages: Ben Jonson, space and the body*. *SEDERI: Yearbook of the Spanish and Portuguese Society for English Renaissance Studies*, 11(1), 25-42.
- Hooks, b. (1990). *Yearning: race, gender and cultural politics*. Boston, MA: South End Press.
- Jardine, L. (1983). *Still harping on daughters: women and drama in the age of Shakespeare*. Brighton, UK: Harvester.
- Jonson, B., & Hibbard, G. R. (2007). *Bartholomew fair*. London, UK: A. & C. Black.

²⁷ Versão original: "Prostitutes in a city are like a sewer in a palace. If you get rid of the sewer, the whole palace becomes filthy and foul".

²⁸ Verifica Lisa Jardine a propósito do drama da época: "Argumento que o forte interesse pelas mulheres demonstrado pelo drama isabelino e jacobino não

reflete, de facto, condições sociais recém-melhoradas e mais oportunidades para as mulheres, mas está relacionado com a preocupação não declarada do patriarcado relativa às grandes mudanças sociais que caracterizam o período" (Jardine, 1983, p. 6, tradução nossa); versão original: "I maintain that the strong interest in women shown by Elizabethan and Jacobean drama does not in fact reflect newly improved social conditions, and greater possibility for women, but rather is related to the patriarchy's unexpressed worry about the great social changes which characterise the period".

- Jonson, B. (1953). *Epicoene, or, The silent woman: a comedy*. London, UK: T. Becket.
- Kristeva, J. (1981). Woman can never be defined. In E. Marks, & I. De Courtivron (Eds.), *New french feminisms* (p. 137-141). New York, NY: Schocken.
- Lauretis, T. (1987). *Technologies of gender: essays on theory, film, and fiction*. Bloomington, IN: Indiana University Press.
- MacLean, I. (1980). The renaissance notion of woman: a study in the fortunes of scholasticism and medical science in european intellectual life. Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- McLuskie, K. (1989). *Renaissance dramatists*. Hertfordshire, UK: Harvester Wheatsheaf.
- Mills, J. (1991). *Womanwords: a vocabulary of culture and patriarchal society*. London, UK: Virago.
- Mousley, A. (2000). *Renaissance drama and contemporary literary theory*. New York, NY: St. Martin's Press.
- Paglia, C. (1997). *Vampes & vadias*. Lisboa, PT: Relógio D'Água.
- Phillips, K. M., & Reay, B. (2002). *Sexualities in history: a reader*. New York, NY: Routledge.
- Rhodes, N. (1980). *Elizabethan grotesque*. London, UK: Routledge & Kegan Paul.
- Rose, M. B. (1988). *The expense of spirit: love and sexuality in english renaissance drama*. London, UK: Cornell University Press.
- Shakespeare, W. (1992). *Romeo and Juliet*. Hertfordshire, UK: Wordsworth.
- Shakespeare, W. (2003). *Much ado about nothing*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- Sugg, R. (2004). Donne and the uses of anatomy. *Literature Compass*, 1(1), 1-13.
- Taylor, G., & Henley, T. T. (2016). *The Oxford handbook of Thomas Middleton*. Oxford, UK: Oxford University Press.
- Weeks, J. (2016). *Sexuality and its discontents: meanings, myths, and modern sexualities*. London, UK: Routledge.
- Weeks, J. (2017). *Sexuality*. London, UK: Routledge.
- Weisner, M. E. (1993). *Women and gender in early modern europe*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.

Received on March 27, 2017.

Accepted on January 15, 2018.

License information: This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited.